

Ludwig van Beethoven (1770-1827):

Klaviersonaten Nr. 4 op. 7, Nrn. 5-7 op. 10 und Nr. 8 op. 13

Joachim Enders, 23. April 2023, 17 Uhr
Gemeindehaus der Petrusgemeinde Darmstadt
Bechstein-Flügel, erbaut 1893, überholt 2002.

Nr. 4 op. 7 Es-Dur, Grande Sonate

1. *Allegro molto e con brio*
2. *Largo, con gran espressione*
3. *Allegro*
4. *Rondo – poco Allegretto e grazioso*

Nr. 5 op. 10/1 c-Moll

1. *Allegro molto e con brio*
2. *Adagio molto*
3. *Finale Prestissimo*

Nr. 6 op. 10/2 F-Dur

1. *Allegro*
2. *Allegretto*
3. *Presto*

Nr. 7 op. 10/3 D-Dur

1. *Presto*
2. *Largo e mesto*
3. *Menuetto Allegro*
4. *Rondo Allegro*

Nr. 8 c-Moll, op. 13, Grande Sonate Pathétique

1. *Grave – Allegro di molto e con brio*
2. *Adagio cantabile*
3. *Rondo Allegro*

Im Jahr 1796 hatte Beethoven mit dem dreiteiligen Sonatenzyklus op. 2 sein Werk für Klaviersonaten eröffnet und im Jahr darauf die schwelgerische *Grand Sonate* Nr. 4 op. 7 nachgelegt. Ein weiteres Jahr danach, 1798, schrieb Beethoven drei neue Sonaten und fasste sie wiederum in einem *dreiteiligen Zyklus als op. 10* zusammen. Wieder ein Jahr später, 1799, kam die Klaviersonate Nr. 8 heraus, die *Pathétique*. Sie gilt als der Beginn von Beethovens persönlicher Ausdrucksform, die später in der „Appassionata“ (op. 57) einen markanten Höhepunkt finden wird. 1796-99 war die Zeit, in der der noch nicht ganz dreißigjährige Beethoven seine frühe Kammermusik schrieb; zwei Klavierkonzerte waren bereits fertig, die erste Sinfonie kam im Jahr darauf, 1800.

Die – ausdrücklich als „groß“ bezeichnete – **Sonate Nr. 4 Es-Dur** gehört zu den längsten Sonaten in Beethovens Sonatenwerk. Sie ist viersätzig und strukturell und inhaltlich besonders reichhaltig. Sie ist wohlklingend sanglich und gleichzeitig spannungsreich. Beethovens Klavierschüler Czerny bezeichnete sie später 1842 als „in sehr leidenschaftlicher Stimmung geschriebene frühe Appassionata“. In bewusster Annahme von Schillers einflussreichem Aufsatz „Über Anmut und Würde“ (Zeitschrift Neue Thalia, 1793) organisiert Beethoven hier mit musikalischen Mitteln „die Beziehung von Grazie und Pathos, von Anmut und Würde, von Schöner und Erhabenen“ (Hinrichsen 2013, S. 80). Das technische Mittel dazu ist die Auseinandersetzung von konsonanter Diatonik (leitergerechter Tonfolgen) und dissonanter Chromatik (Halbtonschritte), die an wirklich jeder Stelle der Sonate für Wohlklang und Spannung sorgt. Die Sonate beginnt mit glockenreinem, ohrenschmeichelnden Es-Dur-Gesang und endet geradezu schwelgerisch mit einem ins *pianissimo* ausklingenden reinen Es-Dur-Teppich aus laufenden gebrochenen Zweiunddreißigstel-Akkorden, die im Sopran einen freundlichen und ruhigen Abschiedsgruß tragen. Auch weiterhin enthält die Sonate in allen Sätzen viele kantable Wohlklänge und satte Akkorde, aber diese werden jedesmal stark kontrastiert durch dissonante Chromatiken, Moll-eleintrübungen und leidenschaftliche Ausbrüche.

Der erste Satz ist in klarer Sonatenhauptsatzform, allerdings mit erstaunlich kurzer Durchführung und entsprechend verlängerter Reprise und Coda, die ihrerseits starke Durchführungselemente haben und die Spannung daher nie abreißen lassen. In ihm herrscht bei aller Chromatik und Leidenschaftlichkeit die positive Stimmung der schwingenden Es-Dur-Exposition vor, die in der Coda wiederholt und durch

kräftige Abschlussakkorde bestätigt wird. Der zweite, langsame Satz ist hochpathetisch. Er wird von zwei Themen getragen – das erste ein Fragemotiv, das zweite eine sentimentales Liedmotiv, die zweimal vorgetragen werden. In der Reprise wird dazu ausführliche Durchführungsarbeit geleistet, die aber gar nicht nach Arbeit klingt, sondern nach ausgiebiger Vertiefung in dringender und gleichwohl würdiger Klage. Der dritte Satz ist – ohne so benannt zu sein – ein Scherzo, wobei der heitere Es-Dur-Hauptteil mit einem Motiv, das an das Hauptthema des ersten Satzes erinnert, ein getragenes *Minore*-Trio einrahmt. Der Schlusssatz ist ein Rondo in der klassischen AB-AC-AB-A-Abfolge. Der Refrain A folgt der heiteren Stimmung des Scherzo-Hauptteils, während die weit ausgreifenden Strophen B und C alle chromatischen und tonartlichen Höhen und Tiefen der Auseinandersetzung von Anmut und Würde durchlaufen. Die Sonate läuft, wie gesagt, tröstlich, ruhig und stabil in gemächlich leiser werdenden Es-Dur-Perlen aus.

Die **drei Sonaten 5-7 op. 10** bilden einen von Beethoven bewusst so zusammengestellten Zyklus. Ihr Zusammenhang wird durch ihre Tonartenwahl betont: Zwei Dur- und eine Moll-Tonart, und sowohl Kreuz- als auch B-Tonarten sind vertreten, so war es auch im op. 2 und so wird es in allen folgenden Zyklen beibehalten. Die beiden Sonaten Nr. 5 und 6 sind äußerst konzentriert, während die Nr. 7 ähnlich der *Grand Sonate* Nr. 4 den Sonatentypus erweitert und vertieft. Die c-Moll-Sonate Nr. 5 ist dramatisch, die F-Dur-Sonate Nr. 6 wohlklingend und humorvoll. Die D-Dur-Sonate Nr. 7 hingegen ist ausschweifend, virtuos-rasant und enthält in ihrer Mitte ein ausgedehntes Klagelied. Der Zyklus bietet ohne jedes Pathos ein Drama aus Nachdenklichkeit, Stolz, Klage, Lied und Tanz. Dramatisches *Pathos* thematisiert Beethoven erst ein Jahr später mit der folgenden Sonate Nr. 8, der *Pathétique*.

Die beiden ersten Sonaten dieses Zyklus op. 10 sind anders als die dritte und die vorhergehenden nur dreisätzig, wie das Publikum das von Haydn und Mozart her gewohnt war: In der Nr. 5 gibt es kein Menuett, in der Nr. 6 keinen langsamen Liedsatz, und doch sind sie selbstverständlich vollständig. Diese beiden Sonaten sind sowohl zeitlich recht kurz, als auch in ihren Strukturen und Motivausführungen knapp gehalten, etwa mit einer nur 11 rasche Takte umfassenden Durchführung im 3. Satz der c-Moll-Sonate. Ihr musikalisches Material ist vielseitig, voller hinreißend schöner Motive und satter Klänge, aber auch voller Beethoven-typischer dramatischer Anteile. Die Konzentration aufs Wesentliche verleiht ihnen große Spannung.

Die Sonate Nr. 7 dagegen, die ausweislich ihrer Arbeitsskizzen diesem Zyklus ausdrücklich als abschließende „*Sonata terza*“, zugewiesen ist, nimmt sich Raum und Zeit, ohne je an Spannung nachzulassen. Zwischen den unaufhaltsam vorantreibenden Ecksätzen wird man von einem schmelzend schönen Klagelied im „breiten und traurigen“ 2. Satz in der schwermütigen Tonart d-Moll und von einem aus diesem hervorbühnenden Menuettanz in der Dur-Grundtonart verzaubert.

Die erste **Sonate Nr. 5 c-Moll** beginnt mit einem *forte* c-Moll-Akkordanschlag, der dann sofort punktiert gebrochen nach oben getrieben wird. Das Auftaktmotiv weckt zwei Assoziationen: Es erinnert zunächst an den auftrumpfenden Anfang von Beethovens erster Sonate f-Moll. Zweitens hört man das Kopfsthema von Mozarts grandioser c-Moll-Sonate KV 457, die Beethoven sehr geliebt hat. Der aufstrebende Ruf wird – wie ebenfalls bei Mozart – mit einem ruhigen Nachsatz in die Dominante mit G7 beantwortet, worauf der aufstrebende Ruf des punktierten gebrochenen Akkords mit Nachsatz in G7 wiederholt wird. Es handelt sich also gewiss um eine Hommage an den verehrten Mozart. (Siehe auch das Kopfsthema in Beethovens späterer d-Moll-Sonate Nr. 17 „Der Sturm“.) Das Seitenthema ist im Kontrast zu dem schroffen Anfang ein liebliches Liedthema in weichen As- und Es-Dur, das in der Reprise zu Des- und F-Dur wird, bevor es dort zur Grundtonart c-Moll zurückfindet. Die Durchführung beginnt wiederum mit einer Erinnerung an Mozart, indem sie das Hauptthema ebenfalls in reinem C-Dur vorstellt, bevor es, gemeinsam mit dem Seitenthema variiert und durch verschiedene Tonarten geführt wird. Die Reprise beginnt dann gut erkennbar regelgerecht als wörtliche Wiederholung des Hauptthemas.

Der zweite, sehr langsame Satz ist ein sehnsuchtsvolles, schmelzend schönes Lied in weichem As-Dur, das ist die Subdominante zur Dur-Parallele der Grundtonart c-Moll. Das Lied wird nach seinem

Melodievortrag fantasievoll weiterentwickelt und mit einigen düsteren Einwüfen durchsetzt. Es wird insgesamt dreimal vorgetragen und fließt jedesmal in eine andere, weiter ausholende Fantasie hinein.

Der dritte und abschließende Satz dieser Sonate steht wieder in der Grundtonart und folgt wie der Kopfsatz der Sonatenhauptsatzform. Er ist schnell, aber weder draufgängerisch oder rasend, sondern eher tänzerisch und unruhig. Das Hauptthema nimmt gewissermaßen zweimal Anlauf, bevor es vollständig da ist und sein Tempo halten kann. Das ruhigere Seitenthema tritt zunächst in B-Dur, und in der Reprise dann in C-Dur, statt c-Moll auf. Die Durchführung ist extrem kurz und behandelt nur das Hauptthema, das in elf Takten durch verschiedene Tonarten läuft und schließlich in das markante Klopfmotiv der (viel späteren) 5. Sinfonie mutiert, allerdings hier mit Septimensprung statt in der kleinen Terz, aber unüberhörbar und fünfmal wiederholt. Unmittelbar danach setzt die Reprise mit der regelgerechten Wiederholung des Hauptthemas in c-Moll an. Die Coda ist wie der ganze Satz schlank gehalten. Das unruhige Grundmotiv des Hauptthemas läuft leiser werdend in C-Dur aus, hält aber durch sein ungebremstes Tempo und seine ständige Wiederholung die unruhige Stimmung des Satzes bei, die Sonate endet mit zweimaligem, leisen Anklopfen.

Die zweite **Sonate Nr. 6 F-Dur** hat einen freundlichen, tänzerischen Grundcharakter und strahlt mit seinem Humor gute Laune aus. Der erste Satz in Sonatenhauptsatzform ist geprägt von einem fröhlichen, aber eher zurückhaltenden Hauptthema und einem mächtiger auftretenden Seitenthema. Die Durchführung nimmt hier deutlich mehr Platz ein als in der vorhergehenden Sonate, arbeitet aber nicht etwa systematisch an den Themen der Exposition, sondern assoziiert diese eher in freier etüdenhafter Form. Die Coda übernimmt den Fluss des ausgreifenden Seitenthemas und führt mit selbstbewusst ausgespielten Kadenzen über rasenden Alberti-Bässen viermal zu taktlangen Trillern in der Dominantenlage C, deren letzter sich schließlich *fortissimo* in drei abwärts kadenzierende Oktavschläge auflöst.

Das Allegretto des zweiten Satzes ist ein Menuett in f-Moll, mit einem sehr ruhigen, leicht wehmütigen Menuett-Thema und einem noch ruhigeren, breiten und liedhaften Trio (das hier nicht Trio genannt ist) in Des-Dur. Mit dieser Ruhe übernimmt der Mittelsatz eine sichere Doppelrolle als Menuett-Tanz und langsamer Liedsatz. Das „Trio“ ist außergewöhnlich romantisch: es könnte ohne weiteres zur Reihe der Schubert'schen *Moments musicaux* gehören, die freilich erst fünfundzwanzig Jahre später entstanden sind.

Der dritte Satz in drauflosstürmendem *Presto* hat für den Ruf des Humors in dieser Sonate gesorgt. Die Sonatenhauptsatzform ist zwar deutlich angelegt, aber das Seitenthema ist eigentlich eine marschmäßige Verknappung des Hauptthemas und geht ununterscheidbar in die Coda über. So wirkt der Satz wie eine fortlaufende Ausspinnung des Hauptthemas. Man wird hierbei an Beethovens fröhliches Rondo „Die Wut über den verlorenen Groschen“ erinnert, welches Beethoven bereits einige Jahre zuvor geschrieben (allerdings erst viel später mit einer Opuszahl belegt) hatte. Das Thema beginnt als wilde dreistimmige Fuge, die sich freilich schnell in akzentuiert begleitete Sechzehntelläufe und schließlich in den Geschwindmarsch des Seitenthemas und der Coda auflöst. Dieser Ablauf wiederholt sich in der Durchführung – hier freilich mit reichlicher Motiv- und Tonartenarbeit – und in der Reprise. Die große Coda am Ende ist der ausgedehnte Marsch des Seitenthemas, der leise einsetzt, dann lauter werdend schließlich ungebremst *fortissimo* in die abschließende Doppeloktave in F hineinläuft.

Die dritte **Sonate Nr. 7 D-Dur** besteht aus vier Sätzen, so wie bereits Beethovens erste vier Sonaten und dann wieder einige wenige folgende ab der Nr. 11. Auch die Sätze selbst sind länger ausgelegt als in den beiden Sonaten davor.

Der erste Satz legt mit einem virtuellen Oktavlauf erst ab-, dann aufwärts zum dominanten A los. Der Lauf wird mit Tempoverdoppelung zweimal wiederholt, was dem ganzen Satz einen unerhörten Vorwärtsdrang gibt. Das Seitenthema beginnt, ohne an Tempo nachzulassen, mit einer etwas wehmütigen h-Moll-Melodie, die lang ausholend zur gehörigen Dominantentonart A-Dur mutiert und dort ihre Gestalt mehrfach verändert und dem Hauptthema annähert. Die Verschiebungen von Tonarten und Motiven werden – in nie nachlassendem Vorwärtsdrang – die ganze Exposition über

beibehalten und in einer groß angelegten Durchführung noch weiter ausgeführt. Die Durchführung ist weniger *Arbeit* an den Motiven, als ihre stolze Darbietung in immer neuen strahlenden Klangfarben. Die Reprise ist fast so lang wie Exposition und Durchführung zusammen. In ständig neuen Einfällen und mit zahlreichen virtuosen Einlagen wird das musikalische Material immer wieder neu gewendet und genussvoll ausgespielt. Der Satz endet gewissermaßen in vollem Lauf *fortissimo* mit vier D-Dur-Akkorden.

Der zweite, langsame Satz in d-Moll ist mit „breit und traurig“ bezeichnet. Er singt wohl eines der ergreifendsten Klagelieder in Beethovens Werk und ist dem berühmten Adagio-Satz der späteren Hammerklaviersonate ebenbürtig. Beethoven drückt hier nicht – wie in der Romantik später üblich – seine eigene Melancholie aus, sondern gestaltet das Thema mit seinen musikalischen Mitteln, um das künstlerische Ideal des Schönen zu erreichen (Schiller). In einer überlieferten Aussage hat Beethoven selbst es so ausgedrückt:

„Jedermann [...] fühlte aus diesem Largo den geschilderten Seelenzustand eines Melancholischen heraus mit allen den verschiedenen Nuancen von Licht und Schatten im Bilde der Melancholie.“ [Huizing, S. 18]

Das Lied wird dreimal in ihrer klaren, bei den Wiederholungen leicht variierten, Melodielinie vorgetragen, jedesmal mit anschließender groß angelegter Fantasie über Seitenthemen, die das Klagelied quasi improvisatorisch interpretieren. In der langen Coda am Schluss wird dann das Klagemotiv noch einmal in verschiedenen Klangfarben und Tonhöhen wiederholt und zur Ruhe gebracht. Der Satz endet *pianissimo* mit einem einzigen Ton, dem tiefen Bass-D. Ganz ähnlich wird die Sonate später im vierten Satz enden.

Aus dem Schluss-D des langsamen Satzes erblüht im dritten Satz ein sehr heiteres Menuett in D-Dur, das in Tempo und Stimmung einem munteren Scherzo nahe kommt, so wie Beethoven es später in seinen dritten Sätzen zu handhaben pflegte. Sein kurzes Trio in der Mitte steht in strahlendem G-Dur. Es steigert den heiteren Ton noch und verleiht dem Satz mit seiner perlenden Triolen-Begleitung zu fröhlichen Auftaktrufen zusätzliches Tempo.

Der Schlusssatz ist ein klassisches Rondo (AB-AC-AB-A) über ein Refrainthema A, das noch stärker als beim Schlusssatz der ersten c-Moll-Sonate Anlauf braucht, um in Schwung zu kommen. Es klingt paradox, aber es ist tatsächlich ein zögerliches *Allegro*. Immer wieder hebt es an, zwei- und dreimal, bricht ab und kommt dann erst in Schwung. Wenn es aber endlich läuft, entlädt sich eine große Dramatik, die in den jeweils nachfolgenden – übrigens recht kurzen – Couplets (Strophen B und C) ausgespielt wird. Das zweite Auftreten AB ist eine lang ausgearbeitete Durchführung des Materials von A und B mit vielen Wiederholungen des Refrainthemas A. Seine letzte, besonders zögerliche Wiederholung führt in die abschließende Coda. Die Sonate endet *piano-pianissimo*: Zunächst wird der Refrain in langsam schwebenden Akkorden angestimmt und dann nehmen rasende Sechzehntelläufe Tempo auf. Immer *piano* bleibend betten sie das Refrainthema in der Basslinie ein, fallen mit groß ausholender Geste über gebrochene Kadenz-Akkorde schließlich nach unten ab und klingen in den einsamen Schluss-Ton Bass-D hinein aus. Man erinnert sich an das Ende des zweiten Satzes.

In der **Sonate Nr. 8 op. 13**, der „**Grande Sonate Pathétique**“, gestaltet Beethoven das Thema „Leidenschaft“. Es ist in der Sonate überall in unterschiedlichster Form präsent und reißt die Zuhörer unmittelbar mit.

Schon der schwerlastige *Grave*-Beginn des ersten Satzes mit seinem langsamen, punktierten Rhythmus ist ein enger, geradezu aufgetauter leidenschaftlicher Ausruf. Er drängt zur Befreiung mit einem *Allegro di molto e con brio*, worin ein unmittelbar einsetzender trommelhafter Tonika-Bass in vier Takten eine verfremdete c-Moll-Intervallfolge im Stakkato über zwei Oktaven nach oben treibt. In den folgenden vier Takten sammelt sich die leidenschaftliche Oberstimme wieder nach unten, während der Bass ununterbrochen weitertrommelt, sie holt gewissermaßen Luft und bricht dann erneut aus. Beide Elemente, das *Grave* und das *Allegro* sind unterschiedliche Ausdrucksformen von Leidenschaft, einmal gedrängt, einmal als befreiender Ausbruch. Die Abfolge des aufgetauten *Grave* und der

Allegro-Befreiung wiederholt sich im ersten Satz immer wieder und erhöht dadurch noch den leidenschaftlichen Ausdruck der beiden Elemente.

Der zweite Satz steht dazu in starkem Gegensatz. Sein *Adagio cantabile* in warmem As-Dur wirkt zunächst als willkommene Erholung. Dieses „Lied“ gehört wohl zu den bekanntesten Melodien Beethovens und wird sogar in der Pop-Musik zitiert. Allerdings drängt auch dieses freundliche Lied zunehmend nach vorne, es verdichtet sich in einer Verwebung von Begleit- und Melodiefiguren, die das Lied immer intensiver, immer „leidenschaftlicher“ werden lassen. Es endet schließlich in einer überaus melodiösen, sich mehrfach wiederholenden, ohrenschmeichelnden Schlussphrase.

Das daran anschließende *Rondo Allegro* knüpft in seiner Stimmung wieder an den ersten Satz an, allerdings insgesamt gesammelter und durchsetzt von vielen melodiösen und verlangsamten Zwischenelementen. Die Gegensätze leidenschaftlichen Ausdruckes sind durchaus vorhanden, aber nicht ganz so krass wie im ersten Satz. Die Coda fasst diese Gegensätzlichkeit noch einmal zusammen und entlässt den Zuhörer mit einem rasenden Lauf über anderthalb Oktaven von oben nach unten zu einem markanten c-Moll-Schlussakkord. Einen ganz ähnlichen Schlusseffekt wird man am Ende der *Appassionata*, dort sogar noch verstärkt, wiederfinden.

Rüdiger Grimm, März 2023